

Aus:

SUSANNE VALERIE GRANZER

Schauspieler außer sich

Exponiertheit und performative Kunst.

Eine feminine Recherche

März 2011, 162 Seiten, kart., 19,80 €, ISBN 978-3-8376-1676-7

»Warum wollen Sie Schauspieler werden?« – Zwischen philosophischen Reflexionen und plastisch erzählender Form über die Kunst des Schauspielens wendet sich dieser Text an Wissenschaftler/-innen und Praktiker/-innen gleichermaßen.

Im Fokus des Buches steht der Schauspieler als Akteur, der sich in sein Äußerstes riskiert. Glückt ihm das, wird er selbst zur anschaulichen Stätte für das fragile Exponiertsein des Menschen, das sich in ihm eine Maske sucht – vor den Augen und den Ohren Anderer.

Wäre solches Außer-sich-Sein nicht die musicale Atemwende performativer Kunst?

Susanne Granzer alias **Susanne Valerie** (Univ.-Prof. Dr. phil.) ist Schauspielerin und lehrt Schauspiel am Max-Reinhardt-Seminar Wien (Universität für Musik und darstellende Kunst).

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1676/ts1676.php

Inhalt

Nous pathetikos

Warum wollen Sie Schauspieler werden? 11

Part I Hits

Lehrsaal X

Multiples Patt 17

Umschlag, Peripetie 22

Verkehrung 25

ich, mir 27

Spekulationen

Schauspielerängste 29

Weinen 32

Ein Kinderspiel 36

Exponiert 37

with-out me 45

Black out

Theaterbesuch 51

Part II Experten des Seins?

Das Fabeltier Akteur

Warum wollen Sie Schauspieler werden? 61

Die Causa Körper

- Olimpias Kuss 69
Maschine contra Fleisch 71
Der Trumpf des Schauspielers 73

The Gift of Acting

- Der Hüpfen 81
Das Vorurteil 85
Subjektdenken contra Bühnenerfahrung 88
Herr und Knecht 92
Körper on stage 100
Unschuld des Werdens 103
Sprache und Sprechen 106
Sprache verdauen 110
Gegenworte 112
Der Andere, die Anderen 114
Affektivität contra Denken 118
Denken und Spielen 123
Wiederholung 125
Tu es mort 136
Theater als symbolischer Tod 137
Point of no return 141
Glücken – ein Salto mortale 144
Freund Probstein 150

Finale und Punctum

- Warum wollen Sie Schauspieler werden? 155

Nous pathetikos

Warum wollen Sie Schauspieler werden?

Eine ausgebeutete, abgeschmackte, abgedroschene Frage. Verblasst, verkommen, kraftlos, langweilig. Zu oft gehört, zu oft gefragt, zu oft beantwortet. Eine besser zu unterlassende Frage. Die Klischees sind programmiert, es gibt kein Entkommen, nicht einmal in einem produktiven Stammeln. Das ist die Crux.

Eine unerlässliche, eine unentbehrlche, eine aufregende Frage. Eine Frage, die immer wieder gestellt sein will. Eine Frage, die unruhig macht, beunruhigt, die heiß macht, die keine Antwort weiß und zugleich viele. Alle reichen nicht aus. Trotzdem. Naiv oder nicht, peinlich oder nicht, vielversprechend oder nicht – polyphon schießen Antworten wie Unkraut aus dem Boden:

Aus Spielfreude, aus Spiellust. Weil es Spaß macht. Weil es geil ist. Aus Schaulust, aus mimetischer Lust. Aus Besessenheit. Es hat mich gepackt. Aus Neugier. Um große Rollen zu spielen, Titelrollen. Hamlet, Don Carlos, Antigone, Käthchen, nicht Karl Moor, nein, den bösen Franz, später den wahnsinnigen Lear, die Jungfrau von Orleans? Ja sicher, und dann irgendwann die wüste Medea. Die ganze Weltliteratur, einmal rauf, einmal runter und

Anmerkung: Formulierungen wie »der Schauspieler« sind immer männlich und weiblich zu verstehen.

natürlich auch alles, was jetzt der Fall ist. Um berühmt zu werden, um ein Star zu werden. Um die Welt zu verändern. Nicht nur, um sie zu interpretieren. Um den Menschen etwas zu geben. Aus Passion für die Phantasie, für das Imaginäre, für die Einbildungskraft. Aus Lust am Überfluss. Aus Lust an der Lüge. Nicht an der mit den kurzen Beinen, sondern an der, die mit der Wahrheit spielt. Faszination der Maskerade. Faszination der Verwandlung. Gleich unwiderstehlich beide. Eine andere sein, ein anderer sein, viele sein. An kein Ende damit kommen. Frei sein. Fliegen. Unvordenkliche Offenheit. Offenheit, die nicht besetzt ist mit Ideologien und nicht mit Theologien, sondern Offenheit als ein Mögliches, als eine Leerstelle in uns selbst, die nicht destruktiv, sondern affirmativ offen gehalten wird.

»To make a believe«, antwortete Kate Falk, Schauspielerin der amerikanischen Wooster Group bei einem Interview¹ in New York auf die Frage, warum sie Theater spielt.

Dem Staunen über das Befremdliche die Treue halten. Sich nicht anpassen, nicht zu Kreuze kriechen. Lieber mit dem Kopf durch die Wand, auch wenn es schmerzt. Kein Hinterwäldler-tum, kein dramatisches und kein postdramatisches. Nur keinen Kurzschluss über ein schon im Voraus Gewusstes. Nur keine Konvention, so alt oder so jung sie ist, die nicht abdanken kann. Verachtung für die Spießer, die Konformisten, ob aus den Sicherheitszonen von rechts oder von links. Verachtung für das Gift des Ressentiments und jeden selbst ernannten Effendi, gleichgültig aus welchem Lager. Tiefe Abneigung gegen ein normiertes Nützlichkeitsdenken. Gegen ein Schielen auf das schon Akzeptierte. Gegen das Diktat der größtmöglichen Zahl. Anders sein, anders leben. Nicht risikoarm, sondern risikoreich. Unzeitgemäß. Was immer das heißen könnte. Jedenfalls nicht als Hamster im Rad,

1 Theater morgen. Gespräche über die Kunst im Global Village (Österreich, ORF Treffpunkt Kultur 1998, Produktionsteam: GRENZ_film, böhler&granzer, Arno Böhler, Susanne Granzer)

nicht als Verwalter des Daseins, auch nicht als Karrierist oder als Abgesang einer späten Kultur.

Vielleicht als ein Fabeltier der Wahrheit?

Cool down.

Why?

»Das Wahre ist [...] der bacchantische Taumel, an dem kein Glied nicht trunken ist«², so Hegel in seiner berühmten Vorrede *Zur Phänomenologie des Geistes*.

2 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, Band 3, S. 46.

Lehrsaal X

Multiples Patt

Hannah J., eine junge Schauspielstudentin, quält sich mit einem der großen Monologe aus Friedrich Schillers romantischer Tragödie *Jungfrau von Orleans*. Man kann es nicht beschönigen, es ist eine überaus mühsame Probe. Für alle Beteiligten. Nicht zum ersten Mal. Sämtliche Spielversuche bleiben glatt und konventionell, voller Klischees, in sich verfangen, in sich verbissen, die Arbeit tritt auf der Stelle, kommt nicht weiter, kommt nicht vom Fleck. Ein Patt. Eine Plage.

Zugegeben. Der Text ist schwierig, verfänglich. Sprache und Stück muten fremd an. Sie werfen zeitgeschichtlich eine Menge ästhetische wie inhaltliche Fragen und Probleme auf. Das klassische Drama hat durch andere Formate am Theater eine radikale Zäsur erfahren und schon Nietzsche attackierte Schiller in seiner *Götzen-Dämmerung* sarkastisch als »Moral-Trompeter von Säckingen«³. Die Macht des Logos ist ent-setzt durch die Logik des Fragments.

³ Nietzsche, Friedrich: Götzen-Dämmerung, in: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hg.), Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, München–Berlin–New York: de Gruyter/dtv 1967–1977, KSA 6, S. 111. Im Folgenden werden Nietzsches Werke mit KSA-Bandnummer und Seitenzahl zitiert.

Nun, durch welche Brille auch immer jeder Einzelne das sehen mag – ist es denn in spätmodernen Zeiten verwunderlich, dass eine junge Schauspielerin den Zugang zu einer Figur wie der hl. Johanna eingebüßt hat, dass sie sich mit Sätzen plagt wie:

»Wer? Ich? Ich eines Mannes Bild
In meinem reinen Busen tragen?
Dies Herz, von Himmelsglanz erfüllt,
Darf einer irdschen Liebe schlagen?
Ich, meines Landes Retterin,
Des höchsten Gottes Kriegerin,
Für meines Landes Feind entbrennen!
Darf ich's der keuschen Sonne nennen,
Und mich vernichtet nicht die Scham?«⁴

Wie kann sich eine Schauspielerin heute einem Text wie diesem nähern? *Sie*, die den Text auf der Bühne zu *spielen*, das heißt zu »verkörpern«, hat. *Sie*, die ihn auswendig *sprechen* muss. Wie fühlt sich Schillers Sprache zweihundert Jahre später an? Wie schmeckt sie, womit ist sie aufgeladen, was ist noch lesbar, was unlesbar, was spielbar, was unspielbar? Ergo. Wie *spricht*, wie *ent-spricht* ein Akteur, hier eine Akteurin, heutzutage Schillers Wörtern, sodass sie »Kopf, Bauch und Schwanz«⁵ nicht verlieren, um Jean-Luc Nancy zu zitieren?

Also liegen die Schwierigkeiten der Schauspielstudentin Hannah J. im klassisch dramatischen Text Schillers, der längst nicht

4 Schiller, Friedrich: Die Jungfrau von Orleans, München–Wien: Hanser Verlag 2004, Band II, 4. Aufzug, S. 773.

5 »Platon verlangt, dass eine Rede den gut gebauten Körper eines großen Tieres hat, mit Kopf, Bauch und Schwanz. Deshalb wissen wir als gute alte Platoniker, und wir wissen doch nicht, was eine Rede ohne Hand und Fuß ist, ohne Kopf noch Schwanz, aphallisch und azephal. Wir wissen: Es ist ›Un-Sinn. Doch wir wissen nicht: Wir wissen mit dem Un-Sinn nichts anzufangen, wir sehen dort nicht über den Rand des Sinns hinaus.« Aus: Nancy, Jean-Luc: Corpus, Berlin: diaphanes 2003, S. 16.

mehr der Kanon des Theaters ist? Wäre sie, statt als *dramatis persona* mit ihrer traditionell dialogischen Rede, besser in einer Sprachfläche aufgehoben oder in der Bearbeitung eines Romans, der freie, unterschiedlichste Text- und Spielformate kreiert? Fühlt sie sich daher im traditionellen Anspruch des »Authentischen« einer psychologischen Interpretation gefangen, die sich der Illusion verpflichtet fühlt, selbst wenn keinerlei Nötigung zu einer solchen »Menschendarstellung« vorliegt? Oder verunsichert sie in summa das Für und Wider der inhaltlichen wie ästhetischen Problemstellungen der zeitgenössischen Theaterlandschaften? Sind sie die Ursache für die vertrackte Situation, in der sie auf der Bühne augenblicklich steckt?

Nein. Unwillkürlich schüttelt man den Kopf. Nein, die schauspielerischen Probleme Hannah Js würden wohl bei allen Spielformen auftreten. Ihre Schwierigkeiten fühlen sich anders an. Sie haben einen anderen Geruch.

Faktum ist, das Mädchen plagt sich auf der Bühne. Es findet keinen Zugang zum Text, zur Rolle, zur Situation, zu deren Emotion. Die Worte sind papieren, der Körper klumpig. Kein Fluss, kein Groove, kein Spiel entsteht. Alles bleibt gemacht, hergestellt, leer. Stochert dahin, stockt, stagniert, sitzt fest. Warum?

Die Sprache Schillers ist sicherlich eine Barriere. Sie ist so ziemlich das Gegenteil von dem, was derzeit der Fall ist. Sie ist komplex, hitzig und sie reimt sich. Ihr Pathos ist fremd, ihre Grammatik ist fremd, ihre ungewöhnlich langen, in sich verschlungenen Sätze, ihr Wechsel von Prosa zu Versmaß, ihr Wortschatz, ihre Wortwahl. Wie soll man solche Texte noch sprechen? Diese Sprache sperrt sich. Sie will nicht aus dem Mund. Sie türmt sich. Wir sind längst an anderes Sprechen, an anderes Schreiben, an andere Satzbauten, an andere Wortfügungen gewöhnt. Jede Zeit hat ihr Diktat. Die öffentlichen Medien sozialisieren unseren Sprachgebrauch, nicht die Literatur. Sie geben andere Paradigmen vor. Kurz und kühl soll es sein, locker. Am Alltag orientiert. Möglichst distanziert, bis auf die Aufmacher. Pointiert, ja, ironisch, ja, aber trotzdem einfach. Nur

nicht komplex, nur nicht kompliziert, und sicher nicht pathetisch, ungeachtet, was immer das heißen könnte.

Als zweite Barriere, die es Hannah J. so schwer macht, bietet sich die historische Distanz zum Stück an. Der Sprung rückwärts in der Geschichte. Spricht er sich nicht schon im Titel des Stücks *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie* und im Namen der Titelheldin *heilige Jungfrau* aus?

Tragödie. Romantisch. Heilig. Jungfrau. Kriegerin. Gottes Kriegerin. Worte, denen wir längst adieu gesagt haben. Oder die sich bedenklich zurückmelden. Wir sind nicht mehr unschuldig genug für sie. Sie verstimmen politisch. Unversehens sträuben sich den aufgeklärt kodierten Ohren die Haare. Unterschiedliche Alarmglocken klingeln. Mit Bertolt Brechts Titel *Heilige Jungfrau der Schlachthöfe* haben wir es schon leichter. Im Kontrast zu den Systementwürfen des Deutschen Idealismus legitimiert sich das Wort *heilig* in Verbindung mit *Schlachthöfen* im Wissen um die Erschütterungen der Moderne und Brechts Namensverschiebung von Jeanne d'Arc zu *Johanna Dark* ruft vertrautes Terrain auf. »In my beginning is my end. [...] O dark, dark, they all go into the dark«, heißt es bei T. S. Eliot in *East Coker*⁶. Da kennen wir Postgeborene uns aus.

Ergo, wie soll eine Schauspielerin, eine blutjunge Anfängerin, die lange nach 1968 geboren wurde, im Spielen noch Zugang zu den besonderen Ereignissen in und um Schillers Jeanne d'Arc finden? Ist sie da nicht per se überfordert? Kann denn das Phänomen, dass eine Botschaft Gottes an ein einfaches Mädchen vom Lande ergeht, die sich als großer, politischer Auftrag erweist, überhaupt noch, sinnlich praktisch und nicht bloß theoretisch, zugängig werden? Kann außerdem eine junge Frau, die sich angesichts einer aufflammenden Liebe zu einem Mann als Verräterin an ihrer göttlichen Sendung schuldig fühlt, heute noch

⁶ Eliot, T. S.: East Coker (No. 2 of *Four Quartets*), <http://www.tristan.icom43.net/quartets/coker.html> vom 18.07.2010.

verstanden werden? Heute, in feministischen Zeiten, nach dem Tod Gottes und dem des Subjekts, in Zeiten von Diskursen und Dekonstruktion.

Das alles ist in den Proben ausgiebig besprochen und bearbeitet worden. Wieder und wieder und immer wieder. Aber nichts hilft. Hannah J. wälzt vergeblich den Stein des Sisyphos den Text- und Spielberg hinauf, quält sich und die anderen. Schwerfällig und plump stelzen die Worte Schillers aus ihrem Mund daher. Wie die Gefühle bleiben sie bemüht in einem falschen Pathos hängen, im Unerträglichen »der verlogenen ›Ernsthaftigkeit‹ der öffentlichen und offiziellen Rhetorik«⁷. Museales Theater, das keinen Hund mehr hinter dem Ofen hervorlockt. Nichts wird schlüssig, nichts wird durchlässig, nichts porös. Gefühle und Worte gehen den Zuschauer nicht an, tangieren ihn nicht, öffnen sich nicht in die komplexe Welt ihrer Bedeutungen. Ihr Sinn bleibt hermetisch, ihre Dimension verschlossen, auch wenn akustisch jedes Wort zu verstehen ist. Die Welt der heiligen Johanna bleibt unzugängig. Da ersteht kein Mädchen, dem sich einst der Himmel durch die Zunge der Engel weissagend geöffnet hat und das, unter dem Banner Gottes, Frankreich von den Engländern befreien half und dem französischen König zu seiner Krone. Ein Mädchen, das nun, am Krönungstag, am Tag des Sieges und des Festes, verzweifelt um Verstehen ringt, warum sich ihm, seit dem verhängnisvollen Blick der Liebe in die Augen eines Mannes, der sichere Boden seiner göttlichen Sendung in einen Abgrund verkehrt hat. Tief verstimmt glaubt sich das Hirtenmädchen Johanna, des *höchsten Gottes Kriegerin*, wie Schiller seine Titelheldin selbst sagen lässt, durch diesen Augen-Blick der Liebe schuldig. Bis sie aufgeehrt. Das ist in etwa die Szene.

7 Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999, S. 215.

Von all dem entsteht nichts. Es entsteht aber auch keinerlei Protest gegen Schiller. Nicht gegen sein dramatisches Theaterverständnis, das als unzeitgemäß abgelehnt wird, nicht gegen seine Sprache, die zu unterlaufen versucht wird, nicht gegen sein Frauenbild, das als überkommen und reaktionär durch Verweigerung bekämpft wird. Das könnte ja auch sein. Ein Boykott durch eine ästhetische Suche oder durch eine gesellschaftspolitische Kritik, weil es sich gewissermaßen um einen autoritären Text handelt, der in seinem humanistischen Bildungsideal der Sehnsucht nach dem Einen und dem Ganzen verpflichtet ist. Aber von all dem ist nichts abzulesen. Da steht bloß eine Schauspielstudentin, die sich anstrengt. Schon mehrere Proben hindurch anstrengt. Das ist ihr unschön ins Gesicht geschrieben. Das Wort »unbegabt« geistert in der Luft, ein diffuses Gespenst der Angst für viele Anfänger. Heute scheint der Tiefpunkt erreicht, die Probe hängt kurz vor dem Abbruch. Warum sich weiter quälen?

Umschlag, Peripetie

Übergangslos, plötzlich, ohne jede Ankündigung schlägt die Situation auf der Bühne um.

Die Gestalt der jungen Schauspielerin wächst – – sie wird groß, größer – – sie wächst über ihre eigene, tatsächliche Größe hinaus, setzt alles Perspektivische außer Kraft – – obwohl sie ihren realen Umfang nicht verliert, ihren biologischen Maßen nach nicht verlieren kann – – sie wird raumfüllend – – durchdringt die Bühne, füllt sie an, füllt sie aus – – bis ihre Grenzen platzen, bis sie aufplatzen.

Gleichzeitig entsteht ein Sog der Zeit, ein Bann – – wo sie sich eben noch so zäh, so mühsam erstreckte. – – Alle Lange-weile ist verflogen, alle öde Gleichförmigkeit. Kein Chronometer schlägt mehr im Sekundenschlag den Takt, nach dem sie immerzu geradeaus marschierte. Ungehorsam geworden tanzt

sie aus der Reihe, ballt sich zusammen, wird dicht, wird dichter, bekommt einen Riss — sprengt sich auf, wie der Raum. Endlich aus ihrer linearen Ordnung befreit, schnellt sie simultan vor und zurück, springt rückwärts und vorwärts, Vergangenheit und Zukunft werden gleich gegenwärtig lebendig. Die Zeit ist wie beflügelt.

Im Lehrsaal ist es still geworden. Kein Rücken eines Stuhls mehr, kein unruhiges Wetzen, kein heimlicher Blick auf die Uhr, kein Rascheln auf der versteckten Suche nach einem Kaugummi, einem Bonbon oder sonst etwas Nebensächlichem. All das ist vergessen. Nicht einmal ein Handy klingelt versehentlich. Auch das ist verstummt, zum Schweigen gebracht.

Unwiderstehlich rückt die Schauspielerin den Zuschauenden auf den Leib, zum Greifen nah, hautnah. Ihr Spiel öffnet und bündelt die gesamte Aufmerksamkeit. Aber ohne das Autoritäre einer mimetisch erzeugten Illusion. Nicht weil sich überraschend eine vierte Wand imaginär aufgerichtet hat, deren Reiz darin besteht, dass sie in einer Art Peepshow eine fremde Intimsphäre preisgibt. Nein. Etwas anderes ist im Gange. Eine ganz andere Wahrnehmung verschafft sich Luft, bemächtigt sich des Raumes. Sie entfacht eine übergreifende Konzentration, die schlagartig alle und alles in *ein* Kraftfeld saugt, in ein und denselben Zwischenraum, in den die Schauspielerin selbst unbeabsichtigt geraten ist und der auch die Zuschauenden rücklings gepackt hat. Mit einem Mal. In einem Nu.

Ein Zoom ohne Kamera mit freiem Auge? Oder hat unversehens *Alicens Wunderland* den Lehrsaal usurpiert? Aber kein Elixier ist getrunken, von niemandem. Weit und breit ist kein Fläschchen in Sicht, auf dessen Papierschild in großen, deutlichen Lettern die Worte »*Trink mich!*« steht und aus dem jeder Schluck in ungereimte Verhältnisse transferiert.

Bis eben noch hatte sich die Probe so mühsam, so schwerfällig dahingeschleppt, einfallslos und langweilig, so unausstehlich brav. Eine Sackgasse, *a dead end*. Die Zuschauenden waren zer-

streut gewesen, gelangweilt bis geplagt. Resignation hatte sich breitgemacht. Die Schauspielerin auf der Bühne war und blieb eine unscheinbare, alltägliche Erscheinung, ohne Ausstrahlung, nicht einmal interessant, da war nichts zu ändern. Sie fühlte sich offensichtlich selbst nicht wohl in ihrer Haut, und das übertrug sich unangenehm nach unten. Man verlor sie förmlich aus den Augen, als wäre sie gar nicht anwesend. Die Bühne kennt da kein Mitleid. Verloren und klein sah sie aus, ihr Gesicht war unschön verkrampft von der Plage des Spielens, das Gefühle forciert, sie herstellt, stemmt. Die eigenen Impulse wurden als Gegner unterdrückt, unterminiert, manipuliert, unterbrochen, die angebotenen Hilfen waren ins Leere gegangen. Hilflos geworden, war man dabei gewesen, beidseitig aufzugeben.

— — — und jetzt, jetzt — — — mit einem Mal — — — unerwartet, unvermittelt — — — dieser Umschlag ins Gegenteil — — —

Alle vorherige Misere ist liquidiert. Die Gestalt auf der Bühne wirkt gar nicht mehr unscheinbar, das Gesicht nicht mehr verspannt, sondern klar, lebendig, durchlässig. Plötzlich. Auch die Sprache und der Text sperrt sich nicht mehr. Aller Krampf ist verflogen, spielerisch leicht fließen die Worte, wie gerade gefunden, sie reanimieren den Körper von Kopf bis Zeh, jede Regung ist lesbar, jeder leise Gedanke im Gesicht erkennbar, einfach, ohne unledliches Facework, ohne erzwungene Theatralik. Nichts wird aufgedrängt. Eine mühelose Nähe schließt die Sinne auf, alle Sinne: Sehen, Hören, Schmecken, Riechen, Tasten. Sie durchdringt den Raum, rückt das Geschehen, komplex und vielschichtig, zum Greifen nahe – und entzieht es zugleich, sodass es außer Sicht, außer Gehör, außer Greifweite in das Verborgene seiner Bedeutungen gerät, die sich als Abwesendes zeigen und verschweigen. Das Ereignis des Spiels ruft und widerruft, birgt und entbirgt, wird zum in sich gekrümmten Fragezeichen, dem sich auch die Zuschauenden nicht entziehen können. Es stülpt Innen und Außen um, seine Grenzen gehen verloren, werden unscharf, wie die Zeit, werden ein Areal, ein Feld des Augen-Blicks, ohne ihre Differenzen im Diffusen aufzulösen.

Ist das Johannas »verbotener« Liebes-Blick gewesen, von dem Schiller sie im Hader mit sich selbst sagen lässt: »Mit deinem Blick fing dein Verbrechen an«?⁸

Verkehrung

Mitten in dieser befreiten Ausdehnung und Sammlung, mitten in dieser Durchkreuzung von Innen und Außen – – – zwischen zwei Lidschlägen nicht einmal – – – ein nächster Umschlag, ein nächster Riss in der Zeit. Diesmal als Abriss, als völlig überraschender Abbruch des Spiels. Aus. Ende. Schluss, aus, Vorhang! Abrupt, unvorhersehbar, ohne jede Ankündigung. Genauso krass, genauso übergangslos wie knapp zuvor.

Warum bricht Hannah J. ab?
Warum jetzt, ausgerechnet jetzt!

Wut steigt auf. Wut und Frustration. Warum zerstört die Schauspielerin mutwillig die Situation, jetzt, jetzt, wo ihr Spiel glückt, endlich glückt. Das ist nicht zu verstehen. Das ist hirnrissig. Vorher ja. Vorher hätten sich viele Gelegenheiten angeboten, da wäre viele Male ein Abbruch nahegelegen, da wäre man froh darüber gewesen, da hätte man sich gewünscht, dass sie abbricht. Aber jetzt? Gerade jetzt, in den Augenblicken des Gelingens! Warum?

Ohne ersichtlichen Anlass war die Schauspielerin auf der Bühne in Tränen ausgebrochen. Aber nicht in Tränen der Johanna, sondern in Tränen der Hannah J. Sichtlich aus der Fassung gebracht, kann sie nicht weiterspielen, will sie nicht weiterspielen.

Ein weiteres Mal ist Stille im Lehrsaal eingetreten. Eine andere Stille als vorhin, eine betretene Stille über ein unverständliches, sichtlich intimes Geschehen, das besser ohne Zeugen auskäme,

8 F. Schiller: Die Jungfrau von Orleans, S. 775.

das verwirrend wirkt, verunsichernd und gar nicht sentimental. Verlegenheit hängt in der Luft. Keiner weiß so recht, wie er sich verhalten soll. Aber niemand lacht oder reißt einen der üblichen Witze. Es bleibt angespannt still. In diese Spannung hinein ist nach einer Weile eine zwar verweinte, aber deutlich störrische Stimme zu hören, die bockig zur Überraschung aller hervorstößt: »*Wenn das Theaterspielen ist, weiß ich nicht, ob ich Schauspielerin werden will!*«

Verblüffung zuerst, dann Irritation. Absonderliche Verkehrung. Absonderliche unerwartete Gegenläufigkeit. Sie stellt jede übliche Erwartung auf den Kopf, wirkt befremdlich, befremdend. Alle Pein auf sich zu nehmen, nicht entmutigt aufzugeben, so lange das Spiel so misslich verfahren war, und ausgerechnet dann abzubrechen, wenn das Spiel ins Fließen kommt. In dieses mühelose Fließen der Kreativität, das nicht herstellbar, nicht machbar ist, das sich von sich her einstellen muss. Anstatt sich über dieses Ereignis zu freuen, statt sich tragen zu lassen von der Gunst der Stunde, dem Kairos des Augenblicks – offensichtlicher Widerstand, der so stark wirkt, dass er zum Abbruch des Spielens führt, dass Hannah J. in Tränen ausbricht und sich aufbegehrend gegen den eigenen Wunsch, Schauspielerin zu werden, ausspricht.

Unverständlich, paradox. Das *Gelingen* löste Widerwillen aus. Nicht das Misslingen. Das *Gelingen* hatte Hannah J. zum Weinen genötigt, sodass sie abbrach, abbrechen musste *und* wollte. Aber warum? Warum das *Gelingen*, warum das *geglückte* Spiel und nicht das verunglückte? Was hatte sie zum Weinen gebracht? Was war über sie gekommen? Was hatte sie bedrängt, geängstigt, erschreckt? Was hatte der Schauspielerin auf der Bühne die Lust am *Gelingen* in Unlust verkehrt, Glück in Unglück?

Diskret verlässt die Klasse die Probe, lässt Studierende und Lehrende alleine zurück.

ich, mir

schluss aus jetzt hab ich genug jetzt will ich nicht mehr so war das nicht ausgemacht wird man hier narkotisiert oder was spielen ist spielen ist bullshit alle lust darauf ist mir vergangen es ist weder cool noch geil noch fun erst war es frustrierend peinigend eine plackerei und jetzt mein magen flattert mein herz pocht im hals ich versteh nicht was passiert ist ich bin mir plötzlich selbst nicht geheuer ich mir als wäre ich ferngesteuert spräche mit fremder zunge was für worte mir in den sinn kommen hört sich blöd an nach als ob trotzdem wasistlosmitmir ich bin mir selbst nicht mehr sicher das macht angst macht desperat als wäre ich mir bin ich ja was irgendwie ist es irgendwie bin ich als hätte ich mich nach außen gestülpt - - -

Nonsense! Außen ist außen und innen ist innen und ich bin ich. Hier ist mein Kopf, hier sind meine Hände, meine Beine, das hier ist mein Körper, ich kann ihn sehen, ich kann ihn anfassen, das hier bin ich, dreidimensional, Länge mal Breite mal Höhe, 55 kg schwer und 1,67 groß. Nichts hat sich daran geändert. Nichts. Das hier bin ich, mein Name ist Hannah J. Darauf war bisher immer Verlass. Darauf ist Verlass. Ich heiße Hannah J., mein Ausweis steckt in der Tasche.

So ist das.